

重複與差異的等待—— 等待果陀、進城、車站之主題研究*

廖玉如**

(收稿日期：2015年7月10日；接受刊登日期：2015年11月14日)

提要

貝克特的成名作《等待果陀》(1949)以兩幕雷同卻又不一樣的等待情節開始，其後所有劇作無不以重複內容表現其要旨。華文劇作家馬森和高行健，深受貝克特劇作的影響，也以等待為主題，先後完成《進城》(1982)和《車站》(1983)；無獨有偶，兩齣作品皆以重複對話和動作表現等待的焦慮和茫然。從表現形式，可見兩齣劇作模仿《等待果陀》的痕跡，但從不同的結構，我們看到三齣劇作呈現明顯差異的思想觀點

佛洛伊德(Sigmund Freud)的「超越快樂原則」探討人類重複行為的心理動機，而德勒茲(Gilles Deleuze)的「差異與重複」理論則是對於西方哲學和美學經驗(文學、繪畫、音樂、電影和戲劇)問題的探索。本論文除了細論三齣戲劇的重複內容和其隱含的哲學意義和社會議題；也借用兩位學者的論點，比較《等待果陀》、《進城》和《車站》的主題內容。

關鍵詞：等待、重複、差異、等待果陀、進城、車站

* 編審會說明：感謝審查者建議刊登，且惠賜高見，俾使全文更臻完善。唯作者在11月初車禍往生，不及依據審查意見修改。經編審會商定，請本刊編輯助理鄭雅之同學協助處理書刊漢語拼音等格式修改校對之部分，正文則謹依原文刊登，藉表哀思與悼念之意。

** 國立成功大學中國文學系副教授。

一、前言

被英國名導布魯克（Peter Brook）視為「最強烈且最具個人性」¹風格的劇作家貝克特（Samuel Beckett），其戲劇內容以大量絮絮叨叨的台詞和風格化的動作構築而成的荒謬情境見長。其成名作《等待果陀》（1949）以兩幕雷同卻又不一樣的情節開始，貝克特之後的所有劇作無不以重複內容表現其要旨；縱觀西方戲劇史，沒有一位劇作家像貝克特一樣，特好此主題。《等待果陀》描述兩位流浪漢日復一日等待果陀時，不斷製造重複話題和動作，以打發百無聊賴的漫長時間。等待是沒動作的動作，貝克特讓兩位角色不斷以戲謔、游離和無奈的對話，輔以遊戲性的動作，等待「明天一定會來」的果陀；這些重複的對話和動作，成為等待的具體內涵。華文劇作家馬森和高行健，深受貝克特劇作的影響，也以等待為主題，先後完成《進城》（1982）和《車站》（1983）；無獨有偶，兩齣作品皆以重複對話和動作表現等待的茫然和焦慮。從表現形式，可見兩齣劇作模仿《等待果陀》的痕跡，但兩齣劇作的結構則迥異於貝克特作品。從不同的結構，我們看到三齣劇作呈現明顯差異的思想觀點。

佛洛伊德（Sigmund Freud）的「超越快樂原則」探討人類重複行為的心理動機，而德勒茲（Gilles Deleuze）的「差異與重複」理論則是對於西方哲學和美學經驗（文學、繪畫、音樂、電影和戲劇）問題的探索。本論文除了細論三齣戲劇的重複內容和其隱含的哲學意義和社會議題；也借用兩位學者的論點，比較《等待果陀》、《進城》和《車站》的主題內容。

二、《等待果陀》螺旋式等待

《等待果陀》描寫兩個流浪漢維拉迪米爾（迪迪）和艾斯特岡（果果）被指定到鄉村一棵樹旁等待果陀，等待期間一對主僕（潑佐和幸運）經過，和他們短暫交談後離開。一個男孩捎來訊息：「果陀今晚不會來，但是明天一定會來。」流浪漢想上吊，卻發現沒帶繩子。兩人在「我們走」和「好，我們走」的對話後，仍留在舞台上。第二幕重複之前的情節，他們仍到原地等待果陀，也遇到主僕，不同的是潑佐失明，幸運瘡啞。主僕離開後，一個男孩又帶來相同訊息：「果陀今晚不會來，但是明天一定會來。」兩人又嘗試自殺，仍沒成功，最後想離開又沒離開。

¹ 布魯克（Peter Brook）著，耿一偉譯：《空的空間》（臺北：中正文化中心，2008年），頁69。

《等待果陀》重複最多的是果果脫鞋、迪迪脫帽的動作。一個費力脫鞋卻難以完成，一個不斷脫帽端詳又抖帽戴上；前者舉步唯艱，後者輕快活潑，凸顯兩人個性南轅北轍。果果費力脫鞋的動作，完全彰顯沉重的生活步調。他的視野只看到地上的雞骨頭和鞋子，而他關心的也是日漸短缺的胡蘿蔔。值得注意的是，兩次男孩出現時，果果皆在土堆上，一次玩弄鞋子，一次睡著。果果日日等待果陀，當果陀派人捎來訊息時，他卻從未親耳聆聽有關果陀的消息。果果故意離開，隱含兩層意思。他已知男孩將帶來一再重複的答案，那是他難以承受的，因此把對果陀失約的憤怒，發洩在男孩身上。其次，他也恐懼得知果陀的訊息，他離開以逃避對應這個最關鍵的時刻。果果兩次拒絕聽男孩帶來消息，兩次的拒絕動作卻有所不同。第一幕果果的憤怒，表達他仍抱希望，甚至還敢對果陀的使者表示抗議。第二幕果果在土堆上睡著，對果陀的抗議雖消極，卻是最直接的回應。他回到自己的安全窩，一個不被干擾且聽不到果陀名字的保護所。

與果果的感性相反的是，迪迪勤於思考，時常遠眺天空，也常思索宇宙問題。幾次瞭望遠處，從迷惑到驚恐又到失望，皆說明他比果果更瞭解他們的命運和果陀緊緊相連。幸運的帽子象徵思考，劇終迪迪戴的是幸運的帽子。亞斯籌（Alan Astro）認為此乃意謂「他像依賴潑佐維生的幸運，也靠果陀的供養。」²迪迪是否如學者所言，像幸運一樣靠主人（果陀）的供養，乃有待商榷。因為幸運依賴潑佐的供養，而潑佐也仰賴幸運的資助，兩人雖是主僕關係，但是互相依賴，在精神上則是對等關係。然而迪迪完全聽命於果陀的指示，果陀卻毋需仰賴迪迪，他們處於不對等的關係。

拉微（Shimon Levy）說：「帽子代表玩帽者獨特的個體，（迪迪）更換幸運的帽子，暗示他和幸運個性的轉換。」³戴上幸運帽子的迪迪，仍是個多話的等待者，他依然思索，但也不忘和他的同伴玩遊戲；他知道潑佐曾經來過，但也盡本分地跟他玩失憶遊戲，他和幸運仍是截然不同的個體，因此若說兩者互相轉換個性，也是過度的解釋。其實，戴幸運的帽子另有其意。換帽子的迪迪顯得更焦慮，此乃暗示迪迪也許了解幸運透露上帝遲遲不來，但時間會說明的預言，他的驚恐來自於得知他和果果可能毫無機會獲得救贖。兩人同時等待果陀，但兩次皆是迪迪獨自面對果陀的訊息；比之於果果逃避問題的心態，迪迪面臨的是更難以承擔的痛苦。

此劇不斷重複的句子是「什麼都做不了。」和「我們要走了嗎?」「好，我們走。」

² Astro, Alan. *Understanding Samuel Beckett*. (Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1990), p. 126.

³ Levy, Shimon. *Samuel Beckett's self-referential drama: the sensitive chaos*. (Brighton: Sussex Academic Press, 2002), p. 39.

兩位流浪漢每天等果陀，等待時彼此關懷、互相擁抱、一起玩遊戲，也咒罵對方、禮尚往來攻擊彼此。果果吃胡蘿蔔、睡覺、扯鞋子，迪迪上廁所、沉思、玩帽子。他們忙了一整天，庸庸碌碌地過一輩子，卻以一句「什麼都做不了」總結他們所有的行為。此話徹底抵消他們一生的努力，也凸顯其所有作為皆徒勞無功。他們如同馬戲團的小丑，有繁複的手勢卻沒有實質內涵；所有重複的語言和動作，只是凸顯等待的荒謬感。

潑佐的重複動作，是揮鞭指使幸運，並且喝酒、吃雞腿，抽煙斗。他和幸運之間維繫一條繩子，說明彼此依賴的關係。第二幕，他仍揮鞭指使幸運，然而縮短的繩索，將兩人的權力關係做最佳的翻轉。此時他依賴幸運，甚於幸運需要他。在兩幕裏，潑佐的重複動作卻有極其不同的詮釋，潑佐仍一如往昔揮鞭吆喝，但其隱含的權力已時不我與。

幸運的重複動作，是揸袋子、攜矮凳和完全遵照潑佐的指揮。每當他完成任務之後，立即打盹。幸運在長時間的沉默之後，說了一長串的獨白，之後又是長時間的沉默。幸運的服從，表示他是位盡忠職守的僕從，然而打盹的動作，卻也表現無言的抗議。表面的服從，無法掩飾他和潑佐之間的緊張關係。就像果果以睡眠抗議果陀一樣，幸運也以打盹，表示他不是一個純然逆來順受的僕人。尤其他的獨白，已暗示他和潑佐的關係不會停止，因為「未完成的勞力」還有利用價值，只是何時可以終結彼此的糾葛，則「原因不明，但時間會說明」⁴。

塔斯菲爾德（Valerie Topsfield）說：

動作的重複是強調它的重要性。貝克特曾說重複動作是此戲的啞劇，強調這齣戲內容的千遍一律（monotony）。這種不成功的動作，幫助迪迪和果果堅持等待某些更好的東西時能度過時間，而且希望等待不會白費。⁵

此言只說對一半，流浪漢的重複動作，的確是為了填補等待的空虛。然而他們被迫必須重複等待，事實上也是凸顯果陀的權威，是果陀讓這對難兄難弟日以繼夜地做千遍一律的動作。同樣地，主僕的重複動作也見證了權力，只是此權力有了徹底的翻轉，因為潑佐繼續

⁴ 貝克特於一九七四年在柏林親自指導此戲時，告訴跟他合作的演員，幸運的獨白透露三大主旨：冷漠的上帝，不斷萎縮的人類和無情的大自然。Graver, Lawrence. *Beckett: Waiting for Godot*. (Cambridge, The press Syndicate of the University of Cambridge, 1989), p.50. Webb, Eugene. "The Plot Reveals the Illusory Nature of Man's Attempts to Create Meaning", *Readings on Waiting for Godot*. Laura Marvel ed., (San Diego, Greenhaven Press, 2001), pp. 54. 幸運的獨白暗示三個重要的訊息：一、幸運口中神聖但冷漠，而且永遠保持緘默的上帝，熱愛人類，但患了失語症，對於人類受苦的祈求只能沈默以對。二、人類的體力日漸衰頹，最後只剩空殼子，就像流浪漢重複動作，但日漸消失的精力，表示人類無法逃避時間的摧殘，其動作再也跟原初動作不一樣。三、人的生命終將結束，唯有「天行健自強不息」。人類為何受此折磨，原因不明，就像流浪漢等待永遠延宕的答案。

⁵ Topsfield, Valerie. *The Humour of Samuel Beckett*. (New York: St. Martin's Press; London: Mamcillan, 1988), p. 94.

其揮鞭的動作，但是威嚴不再，反而是一再重複的「救命呀」代替之前對幸運的吆喝。反之，流浪漢無意也無法擺脫果陀，他們不斷地喊救命，果陀皆充耳不聞，完全見證他（或她）法力無邊的權力。

我們在貝克特人物的重複行為中，看到一股驅策力量，它們來自外界不可言說的動能，也來自角色內心難以壓抑的動力。這個動能讓他們不斷地重複相同的動作，說類似的話語。貝克特戲劇中不可見的主宰力量，表示人類對無法全然掌握自己生命的無奈。迪迪和果果在黃昏時刻到鄉村小路上的枯樹等待果陀，從等待的時間和地點，已意謂他們的等待充滿不確定性。黃昏是連接白天與黑夜，也是亮光與黑暗的過渡點，是永遠的灰色地帶。鄉村是個沒有文明標誌，卻是個模稜兩可、曖昧不明的背景。⁶果陀令這對流浪漢在不明確的時間和地點等他，已暗示他來的可能性充滿變數。而枯樹更說明他們的等待，似乎是遙遙無期。

塔斯菲爾德（Valerie Topsfield）說：「《等待果陀》所談的就是沒有確定的希望，在此劇象徵希望的是看起來像已經枯萎的那棵樹，此樹在第二幕長出葉子來。」⁷塔斯菲爾德以新生的葉子象徵希望，認為流浪漢見果陀是指日可待。班哲微（Linda Ben-Zvi）卻有另一說法，他認為「葉子不是代表重生，而是更像週期性的過程，意謂痛苦不會獲得暫時的舒解，只有更久的等待和慢慢地折磨。」⁸沃頓（Michael Worton）也附和此觀點，他指出：「許多人認為葉子代表希望，然而這是忽視文本不斷拒絕希望的訊息，樹並無寓意。」⁹因為流浪漢早已放棄為其行為負責的權利。果果問迪迪他們是否已喪失權利，迪迪回以：「我們擺脫權利了。」擺脫權利，形同放棄自主的地位，因為他們把自己交給果陀。劇中沒說明他們放棄的原因，但從果陀始終延宕對他們的承諾，我們則可以猜測，連他們放棄權利也是情非得已。

沙特以在咖啡館等待朋友為例，說明未履約的朋友對我們的影響。當我們在咖啡館等待朋友時，我們對咖啡館所流露的情緒，絕不同於在咖啡館單獨啜飲的心情，因為我們心中有所期待；因此「不能把存在定義為在場（presence），因為不在場（absence）也揭示存在。」¹⁰果陀不在場，但是他的話已表示他的存在，他對流浪漢的影響力無遠弗屆，縱使他不曾現身，但「明天一定會來」，成為迪迪和果果難以擺脫等待的宿命。而他們的等待被延宕得愈久，等待者愈能察覺等待的希望渺然不可得。

⁶ Bradby, David. *Beckett: Waiting for Godot*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 34.

⁷ 同註 5，頁 96。

⁸ Ben-Zvi, Linda. *Samuel Beckett*. (Boston: Twayne Publishers, 1986), p. 145.

⁹ Worton, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: theatre as text." *The Cambridge companion to Beckett*, Ed. AJohn Pilling. (Cambridge University Press, 1994), pp. 76.

¹⁰ 沙特（Jean-Paul Sartre.）著，陳宣良譯，《存在與虛無》（臺北：桂冠圖書有限公司，1990年），頁 8。

巴索 (Peter Boxall) 指出：「此劇的主題不是果陀而是等待，等待的動作是不可或缺而且是人類特有的狀況。」¹¹我們同意巴索的論點，此劇的重點是等待，是流浪漢一生不斷重複的行為。瑞德 (Alec Reid) 也強調：「《等待果陀》不是有關果陀，甚至無關等待。這是把等待、無知、無能和無聊視覺化、聽覺化呈現在舞台上的作品。」¹²這正是劇作家高明之處，把靜態的等待動感化。兩位學者皆指出此劇的主題——等待，但是我們不能忽視果陀的重要性。

果陀雖退居幕後，其影響力無邊無際，他是一個不可逾越的界線，更是決定流浪漢生死的關鍵點。果陀在此劇的分量凌駕於任何舞台上的人物，因為他的存在，彰顯的是他可以決定迪迪和果果的未來，同時也凸顯人類的無知和無能。許多好事者問貝克特果陀是否代表上帝，他聰慧地回答：「如果我知道，我早寫在劇本裡。」¹³我們的確可以從文本找到答案，當迪迪好奇地問男孩果陀是否留鬍子，並且得知果陀留白色鬍子時，難過地說：「耶穌憐憫我們！」¹⁴另外，幸運所言的上帝乃蓄白鬍子，而且患了失語症，無法直接告訴人類為何受苦。顯而易見，劇作家刻意模糊果陀和上帝的界線。果陀的功能是彰顯人類無法對抗外界加諸於己身的力量，而此力量又如此不可捉摸。無論是迪迪提及耶穌一起被釘在十字架的小偷，或看管綿羊的小孩被果陀無緣無故責罰，皆說明流浪漢的命運充滿不可抗拒的變數，因為果陀的非理性態度和無理可據的行為，已隱含暴力成分，暗示流浪漢無法抗拒果陀的命令。

《等待果陀》所表現的隱形力量不僅來自於果陀，也來自於不可抗拒的時間。潑佐和幸運身體明顯的衰頹，即是受時間的摧殘，而迪迪和果果日漸短缺的胡蘿蔔也說明時間的肆虐，也發生在流浪漢的身上。其次，第二幕的語言遊戲和動作明顯減少，甚至潑佐和幸運兩次離開之後，月亮快速升起，乃暗指流浪漢面對的是時間的流逝，而等待的希望卻隨著時間的流淌而消逝。

流浪漢在果陀無遠弗屆的勢力範圍，只能乖順地日復一日的等待。然而他們兩度嘗試自殺，乃是抗議動作，可見這對難兄難弟在夾縫中，試圖找到可以喘息的機會。班哲微說：

¹¹ Boxall, Peter. *Samuel Beckett: Waiting for Godot/Endgame*. (London: Palgrave Macmillan, 2003), p24.

¹² Reid, Alec. *All I Can Manage More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*. (Dublin: Dolmen Press, 1986), p.52.

¹³ Marvel, L. "Portrait of an Artist: The Shape of Beckett's Life, 1906-1989", *Readings on Waiting for Godot*. Laura Marvel ed., (San Diego, Greenhaven Press, 2001), p.23.

¹⁴ 貝克特著，廖玉如譯：《等待果陀》（臺北：聯經出版社，2008年），頁121-122。

貝克特被問及幸運是否如其名，因為他已找到果陀。貝克特回答：「我猜他名之為幸運，是因為他再也沒有期待了。」雖然幸運已免於期待，他的獨白卻提供一種哲學，此哲學帶給他自覺，同時也是對於人類試圖拒絕現狀的諧擬。¹⁵

班哲微清楚指出迪迪和果果受制於果陀，乃因他們不放棄期待，他們仍想從果陀身上獲得答案；而幸運則清楚知道只有人類自己才能掌握自己的命運，對他人的期待都是徒勞無功。貝克特人物面對外在的主宰力量，或內在的驅策力量，皆是死命抵抗，意圖掙得一點點生存空間。縱使流浪漢臣服於果陀的指使，也從未放棄想轉換命運的機會。他們在逆境中力求保持優雅之姿，主要的力量來自於想保持自尊。是他們的尊嚴向恐怖情境搖頭，但也跟內在真實的聲音擺手說不。他們以否定來肯定自己的存在，也以否定證明自己的力量。和那股莫大的隱形主宰力量相比，他們顯得渺小，但是「否定的哲學」讓他們陷入痛苦深淵，而同時也肯定自己。貝克特的人物以「不」表達對「是」的渴望，而此「不」的力量，竟跟他們面對的力量形成勢均力敵之勢，因此呈現破碎的、乖戾的心靈境界。這些「破碎的臉」從未整合過，而他們的不完整，也凸顯所處世界的荒謬。他們就在體會荒謬和虛無中，表現最強韌的生命力。

三、《進城》環狀式等待

馬森的《進城》描述一對兄弟為了掙脫父親的控制，想搭火車到城裡開展新生活。兄弟倆各拿一個小包袱，在長凳上等火車進站。他們不斷勾勒美景，期待早日擺脫辛苦的農務生活。每一火車聲都帶來喜悅和希望，聽到火車鳴笛聲，弟先解開包袱翻看兄留給他的破襯衫、舊褲子和破膠鞋。兄也打開包袱，檢查父親留給他的舊襯衫、褲子和破皮鞋。然而當火車進站後，他們卻彼此相望，示意對方先起身，結果兩人均未行動，反而圓睜雙目，目送火車離站。兄弟倆既不能進城，也不願回家。因為若回去，必然成為父親的俘虜，為他辛苦一輩子，甚至為他傳宗接代，克紹箕裘，成為永遠勞動卻無法享福的農夫。他們看到母親勞累而死，其餘兄弟也命喪黃泉，也許是營養不良，也許是過勞而死。如果這對兄弟繼續待在鄉下，將步其後塵，不是像其他兄弟一樣早夭，就是像父親一樣終身勞苦。而所有的努力，卻得不到應有的回饋，因為所有的勞力，都是為了服侍城裡人。

¹⁵ 同註8，頁144。

和待在鄉下比較，進城是希望的象徵，也是脫離當下困境的唯一出路，再也不必耙地、灌水、插秧、挑糞桶。鄉下人種稻，卻只能吃糠，亮晶晶的白米則由城裡人享受。鄉下人養豬，城裡人吃豬肉，甚至城裡的小偷、強盜的糧食也優於鄉下人。鄉下人所有的勞動，都為了提供城裡人享福；一旦進城，兄弟倆就能享盡所有城裡人的福利。他們眼看村人金旺進城後，服裝鮮麗，並且以汽車代步；反之，他們卻只能赤腳，從這一村徒步到那一村。另一位因進城而改頭換面的是在電子工廠服務的村人阿嬌，因為在城裡工作，身分地位自動升級，也成了他們渴望的對象。凡有關城裡的人事物都是值得追求的，因為「城裡什麼都是可愛的」，因此他們拿了所有的家當，逃出父親的控制，期待火車帶他們離開這個苦悶的環境。

然而火車又來了，他們依然歷經先引頸以待、後痛苦掙扎、到頹然放棄的過程。最後他們仍在原地，毫無作為，只剩兩張嘴，試圖激勵自己突破現狀。兩人雙簧式的表演，最能表現兄弟的自我催眠。

兄：只要下了決心進城去，總可以去得了的。

弟：要緊的就是決心，還不是去不去的問題。

兄：因為只要下了決心，就一定去得了的。

弟：就是去不了，下了決心，也就等於去了。

兄：因為下了決心，就一定去得了，所以去不了也就等於去得了。¹⁶

這些對話重複兩次，都是在火車離去之後，兄弟藉以自我安慰，平撫進不了城的失落感。心動比行動更重要，意圖是行動的根源，因此，有了想望等於行動了。他們是以話語面對問題的人，就像迪迪和果果一樣，一人提議離開，一人附議，但沒人行動，最終他們仍進不了城。正如《等待果陀》，兄弟的語言和行動造成的反差，讓語言毫無作用，凸顯語言的失能。徐學/孔多認為《進城》：「不停地重複著那麼幾句話，以掩飾自己面臨離鄉進城的選擇時緊張而又猶豫的心情。劇中兩人自始至終都沒離開過座位，但劇作戲劇衝突中的動作性因素卻在不斷重複、起伏跌宕的台詞中漸趨緊張，整個作品在他們言語與行為的巨大反差中充滿了荒謬的情調。」¹⁷《進城》所營造的荒謬情境，和《等待果陀》類似，都是彰顯人類行動的困難。但是兩劇的人物行動失能，卻有迥然不同的因素。

《進城》雖是獨幕劇，結構卻和《等待果陀》一樣，以兩個類似的內容，代表他們歷經循環不已的遭遇。表面上，他們都想進城，但內心恐懼離開。因為他們有一個年老力

¹⁶ 馬森：《腳色——馬森獨幕劇集》（臺北：書林書局，1996年），頁240-241、頁252-253。

¹⁷ 徐學/孔多：〈論馬森獨幕劇的觀念核心與形式獨創〉，見同註16，頁318。

衰的父親。像果陀一樣，不在場的父親，決定他們的去留。他們渴望到城裡發展，以脫離貧窮，但父親口中的城市卻是男盜女娼、小偷強盜橫行，城市是罪惡淵藪的代表。劇作沒明寫為何父親對城裡人有極端的偏見，也許他需要勞動幫手，也許他不想讓久居鄉下的孩子受污染。但從父親的強勢，我們看到父權社會的影響力。

馬森的戲劇常處理家庭倫理關係，上下兩代因為迥異的價值觀而有嚴重衝突；上一代和下一代觀念的殊異，代表傳統和現代的斷裂，而人際關係的疏離，則暗示家庭的崩解。馬森的「家」不單意指家庭人際關係，也指稱整體文化加諸於個人的人倫體系。因為相較於西方文化，中國的家庭對個人深具龐大的影響力。強斯頓（R. F. Johnston）說：「要了解中國這奇異的安定及長久不墜的社會制度，沒有比這個事實更重要了；即社會與政治的單元是同一的，而此一單元不是個人而系家庭。」¹⁸金耀基補充說明，中國的家庭橫的擴及到家族、宗族、而至氏族；縱的上通祖先，下及子孫，故中國的家是一「展延的、多面的、巨型的家：中國傳統社會由於家的過分發達，以致一方面沒有產生如西方的「個人主義」，壓制了個體的獨立性；另一方面沒有開出會社的組織型態。」¹⁹傳統社會下的每一個體不是獨立者，而是倫常網絡裏的依存者，因此容易養成服從權威和長上（父子關係的擴大）的個性。

《進城》不在場的父親享有傳統社會至高無上的權威，兄弟縱使渴望離開其掌控範圍，他們卻彷彿被下蠱一樣，無法行動自如。火車已在眼前，只要一躍而上即可展開新的旅程，進城完成他們終身的夢想；但是他們動不了，因為無法抵擋龐大無比的影響力。子女孝敬父親，服從長上的觀念已根深蒂固，就如弟只能穿兄不要的衣服和舊膠鞋，兄只能使用父親不用的東西，那是代代傳承難以更改的觀念。如果他們違背傳承的規範就得受罰，父親會把他們鎖起來，他們「無論如何也打不開」。朱俐說：「因為對家的眷戀讓他下不了離家的決心，眼睛望著火車離月台，最後也許只能回家了。」²⁰然而兄弟對父親的恐懼，表現出他們對家的排斥，但是對父親的憐憫，則明示他們屈服於父權社會。兩者所造成的衝突，讓他們停滯不前，既進不了城也回不了家。

徐學/孔多對此有深刻的觀察，他認為馬森「把現代資本主義社會中存在的矛盾看成人類社會中的普遍規律，或者由於他所要追問的東西本身就不可能有答案，所以，他沒能得到他想要得到的東西，而留存於作品中的，卻是一片迷惘、一團困惑和一種無根的鄉愁。」²¹彭耀春也有類似的看法，他說馬森的劇作表現的是「無解的悲觀，淡淡的鄉愁，時隱

¹⁸ 金耀基：《從傳統到現代》（臺北：時報文化，1989年），頁71。

¹⁹ 同前註，頁71。

²⁰ 朱俐：〈馬森獨幕劇演出的哲理性與趣味性〉，收於龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》（臺北：聯合文學，2003年），頁197。

²¹ 同註17，頁319。

時顯的空虛，疏離隔閡的痛苦。」²²兄弟離不開鄉下，除了父權無邊無際的控制力量，還有他們對於象徵資本主義的城市既嚮往又裹足不前的矛盾心理。也許正如父親所言，都市叢林充滿母夜叉會活活把他們吞食，因此進城與否再也不是簡單的掏金享樂而已，反而是充滿不定和困惑的未知數。這個困惑將因他們等待的時間愈久愈清晰，終於把他們困於（也自困）椅子上動彈不得。

四、《車站》前進式等待

高行健的《車站》描述八位不同職業身份的人，在十字型的鐵欄杆旁等公共汽車載他們到城裏。每人各有進城的目的：大爺想跟象棋冠軍得主一決勝負，姑娘首次跟未曾謀面的年輕男子約會，愣小子想喝酸奶，戴眼鏡的為了參加大學考試，做母親的扛一大袋食物進城以滿足先生和孩子的口腹之欲，師傅被聘開班授徒，馬主任則受邀喝酒。另一位沉默的人搭車目的不明，卻是唯一徒步到城裏的人。其餘七人困守站牌十年，眼看汽車一次又一次地從眼前飛逝而過卻坐不了車。等車的過程，眾人屢有紛爭，尤其愣小子後來先到，強占等車位置，引起圍剿，另外馬主任也試圖享特權不願排隊。但也有互相扶持者，做母親的對姑娘照顧有加，戴眼鏡的甚至和姑娘情牽一線。

劇中安排八次汽車聲呼嘯而過，八次的等待，情節既重複又有差異。相同之處即是車子從未停過，眾人各有充足的理由繼續等車。另外，等車時愣小子屢次越位引起公憤，或眾人追不上車子而群起怒罵。時間就在眾人互相鬥嘴時倏然過了一年。他們突然發現沉默的人已悄然離開，因而懷疑是否等錯地點。然而心生懷疑仍無法打破繼續等車的習慣，他們又等了九年。九年之間，車子又過了五次，他們開始質疑等待的意義。姑娘的獨白：「你這一生就這樣耽誤了。...你就這樣抱怨，終生抱怨就這樣無止盡痛苦的無止盡的等待？」²³姑娘的抱怨，正是此劇的宗旨，與其終身抱怨等待機會，何不起而行？經過十年的等車煎熬，他們在沉默的人音樂鼓勵下，終於願意踏出第一步往城裏走。

大爺初堅持進城，爾後想回去，但也深知往回走的路更難，自始至終難以脫離現狀，如果不是大夥的鼓勵，可能仍在原地。姑娘驚覺青春一去不復返而悲傷不已，無法做任何決定，但是最後有戴眼鏡的陪伴，有愛的滋潤，她才有勇氣邁出第一步。愣小子是最懂擠車文化的人，堅持到城裡喝酸奶，也最懂得適時打發時間，以賭博消除等待的緊張，初不

²² 彭耀春：〈與五四以來的中國話劇傳統大異其趣——論馬森戲劇《腳色》〉，收於龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》（臺北：聯合文學，2003年），頁175。

²³ 高行健：《車站》（臺北：聯經出版事業，2001年），頁103。

為眾人接受，但經過師傅的一拍掌之後，卻也認同這個團體，最後甚至幫做母親的扛提包。戴眼鏡的初堅持進城應考實現理想，但等車的挫折讓他猶豫不決，等待和放棄難以抉擇，最後愛上姑娘，有她的建議和鼓勵之後，終於可以往城裡邁步了。做母親的為了孩子的教育舉家遷徙到城裡，獨自留在鄉下工作，只能利用週末日到城裡會家人。因為親情，她是最堅持等車的人，但在等車的挫敗中，她體會到這一生全為別人而活，沒有任何自主性，因此羨慕姑娘的青春，因為她的青春早已給家人了。馬主任在鄉下官居高位，到城裡只是為享特權，沒有清楚的目的性，因此是所有人中最容易放棄等待的人，但一次又一次想離開卻走不成。甚至大夥想步行到城裡時，他又因繫鞋帶而慢半拍。

舞台上唯一道具是十字型鐵欄杆，舞台指示此欄杆「也許是一個十字路口，也許是人生道路上的一個交叉點或是各個人物生命途中的一站。」²⁴顯而易見，幕啟時，舞台上的角色已面臨去留問題，只是此問題剛開時被故意延宕，然而隨著時間的流逝，他們才開始正式面對人生的大哉問，而且願意突破當下的困境，做了新的嘗試，而沉默的人是引領他們做抉擇的重要角色。劇本特別指示沉默的人離開時，「輕微的音樂聲起，樂聲表現了一種痛苦而執拗的探求。」²⁵這段文字透露任何的改變絕非易事，必須經過內心掙扎，但「執拗的探求」能引領他邁出步伐朝目的地而行。

沉默的人的音樂伴隨公車聲共重複九次。第一次，表現一種痛苦而執拗的探索；第二次，隱約再現，像是風；第三次，輕微而分明，探索的結構愈來愈清晰；第四次，愈來愈清晰，節奏更為分明；第五次，變奏為輕快的三拍子，帶有嘲諷的意味；第六次，快板節奏，成為一種歡快的調子；第七次，又隱約響起，這回是激越的；第八次，又一種宇宙聲，飄逸在眾多車子的轟響之上；第九次，變成宏大然而詼諧的進行曲。九次的旋律皆象徵眾人面對車子不停的心理反應，隨著音樂旋律的轉換而幾經迭宕。從痛苦煎熬到情緒激越到宏大詼諧，乃表示眾人的選擇已逐漸明朗。音樂的流淌，說明《車站》的等待主題既重複又有變化。重複的是沒有意義的等待，時間在眾說紛紜中悄然流過，而他們仍無所作為；差異的是，每一次的重複夾雜些微的變化，眾人在無形中已受沉默的人的啟發，開始面對現實問題，終於願意放棄等待，攜手徒步到城裡追求理想。

林瑞艷說沉默的人是「一個探求奮進的形象，一個生活中的強者形象。他在舞台上沒多久就離去了，但作者用音樂為之塑造的形象卻貫穿了全劇，起到了推進劇情發展和深化主題的作用。」²⁶戲劇的音樂，常作為烘托或渲染氣氛之用，但高行健將沉默

²⁴ 同註 23，頁 10。

²⁵ 同註 23，頁 42。

²⁶ 林瑞艷：〈行走著的等待——簡析高健《車站》〉，《藝苑》第 11 期（2008 年），頁 17。

的人的音樂提昇到主要角色，雖然他早已離開舞台，但伴隨的音樂象徵他還在場，隨時觀望眾人的心態，也隨時提醒他們應面對的問題。高行健以音樂代替缺席的人，正如果陀對流浪漢，父親對兄弟的影響，沉默的人對在場等車的人也有舉足輕重的影響力。他是「靠協和的組合和不協和的對比，作為一個獨立角色，同劇中人和觀眾進行對話。」²⁷每當眾人猶豫不決或想打退堂鼓時，音樂則發揮作用，鼓勵勇於跨出現有的困境。

有學者提出《車站》是對人類因循守舊惰性心理的嚴厲批判，²⁸也有人認為此劇是暗示行動可以改變命運，²⁹有人認為是揭露不正之風，也有人認為是對舉棋不定、盲從的民族性的批判，甚至有人認為這是「作者看破紅塵、懷疑一切思想的傾向」。³⁰也有人認為《車站》通過“等車”這一生活場景，表現了“文革”結束後人們的迷茫和困頓狀態，也批評了那種渾渾噩噩、消極順從的人生觀，提醒人們不要消極等待，而應積極進取。³¹也有人說劇中人物因為毫無變化，也意識不到時間的流逝。《車站》具有明確的歷史指向性，十年浩劫，百廢待舉。³²

以上評論是針對中國社會的狀況而發微，高行健本人也認為此劇取材自現實生活，而非抽象的觀念闡述，以駁斥別人認為他的劇本受《等待果陀》的影響。³³高行健說貝克特是「把觀念作為他的戲劇材料，我則把經驗作為我的戲劇材料。」³⁴高行健並不否認其作品的哲思，但此哲思乃是基於現實生活經驗的發揮。他補充說明：「我劇中的人物是要走而又由於外在的和內心的種種牽制走不了，不是他們不有所動作，是他們屢屢要走卻又走不了。這就是貫串《車站》全劇的非常鮮明而單純的動作。可是，在貝克特的劇中，人們只是坐等，無意要走。他們從頭說到尾，沉溺在語言的遊戲之中。當貝克特把戲劇的最根本的規律都否定了的時候，我只不過重新去肯定戲劇這個古老的根據——動作。」³⁵

²⁷ 同前註，頁 18。

²⁸ 梁淵：〈從《車站》看西方荒誕派戲劇在中國〉，《重慶科技學院學報（社會科學版）》第 8 期（2011 年），頁 105。

²⁹ 羅長青：〈城鄉差別：高行健《車站》被忽視的主題〉，《蘭州學刊》總第 205 期（2010 年第 10 期），頁 158。

³⁰ 宋寶珍：〈探索、跋涉的步履——有關高健《車站》《野人》的爭議〉，《名作欣賞》第 18 期（2011 年），頁 5。

³¹ 徐偉：〈相似的等待，不同的結果——《等待戈多》與《車站》等待主題之比較〉，《淮海工學院學報（社會科學版）》（2010 年 10 月），頁 52。

³² 尹雨：〈漫談復調戲劇〉，《藝海》第 4 期（2008 年），頁 18。

³³ 趙毅衡：《建立一種現代禪劇——高行健與中國實驗戲劇》（臺北：爾雅出版社，1999 年），頁 19。

³⁴ 同註 33，頁 20。

³⁵ 同註 33，頁 82。

大陸學者徐偉也以專文比較兩劇的不同，他認為《等待果陀》的等待已成為一種習慣，一種不可抗拒、無可選擇的使命，等待果陀成為荒謬的生命消磨的過程。貝克特的人物無法從困境中自拔，只好將希望寄托於外界力量拯救他們。作品強調他們在等待過程中種種行為的無意義、無目的、無休止的循環，表達“希望中的無望”，也表現西方人遭受兩次世界大戰之後，對自己現實處境的關注和焦慮，揭示他們生存的困惑與絕望。而《車站》角色等待的公共汽車象徵各種希望的媒介物，等車就是等待機遇、期待和希望。他認為《車站》並沒有把人物封閉在一個圈裡，而是先開了一個小口讓沉默的人先走，之後又開了一個大口；通過沉默的人的啟示，讓人們清醒地意識到行走的重要性；最終，人們相互照看著一起步行進城。這是一個典型的走向光明的結尾，具有現實主義特點。《車站》通過等車人空等十年的事件提醒人們“文革”已經過去，應該忘記創傷，像沉默的人一樣行動起來，追求自己的夢想。因此，《車站》不是對《等待果陀》主題的簡單模仿，從本質上說是對《等待果陀》思想的超越。³⁶

從高行健和其他學者的論點，《車站》的確更貼近現實生活，也有積極的結尾。但從等待者角度思考，則可以發展不同的觀點。《等待果陀》並非純然的觀念戲劇，除了闡述哲理之外，貝克特取材乃自現實人生。哈沁（William Hutchings）認為貝克特以簡單的四人組，靈活詮釋人際關係：例如迪迪和果果的平行關係（夫妻、朋友、手足），及潑佐和幸運的垂直關係（主僕、上司下屬、父母子女、師生）。³⁷貝克特甚至說，兩個流浪漢其實表現的是他和後來成為他妻子的伴侶 Suzanne Deshevaux-Dumesnil 的關係。³⁸這正是貝克特技巧高明之處，取材自現實，卻將之轉化成抽象哲理觀念，成了極富哲思的戲劇。

無論是平行或垂直關係，貝克特皆充分表達人的特色。人一旦出生，即和世界產生聯結，和身邊的人形成共生關係。但此緊密關係不能保證可以同時獲得救贖，在等待果陀的前提下，他們才有共生的關係，但也在等待果陀的制約下，他們彼此競爭，期望自己是被救贖的那位。當果果祈求上帝憐憫時，迪迪焦慮地問：「那我呢？」果果沒有回應，反而更急切地向上帝請求：「憐憫我！憐憫我！發發慈悲！憐憫我！」³⁹果果渴望獲得解脫，卻將迪迪排除在外。兩人雖相互依賴，但到生死之交，仍只求自保。此乃說明人的孤獨性，在面對人生終極問題，在等待死亡的過程，每個人只能獨自承擔

³⁶ 同註 31，頁 53-54。

³⁷ Hutchings, William. *Samuel Beckett's Waiting for Godot: A Reference Guide*. (London: Praeger Publishers, 2005), p.30.

³⁸ Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. (London: Bloomsbury Publishing plc, 1996), p.136.

³⁹ 同註 14，《等待果陀·終局》，頁 71。

個人的使命。迪迪和果果的等待是最迫切也最現實，因為他們的等待攸關生死。他們等待的內容無足輕重，但等待的動作則非同小可，若放棄等待則可能面臨立即的懲罰——死亡。

《車站》人物的等待，也有現實考量，每一人皆有進城的目的，而且跟他們的未來有密切關係，每人都渴望獲得更好的生活。如果等不到車，並沒有迪迪和果果可能受罰的困擾，但是除了馬主任，他們如果進不了城，生命則有明顯的缺損。大爺下了一輩子棋，自認棋藝專精，進城和棋王比賽，是他努力專研棋藝的成果，如果進不了城，他一生的努力形同白費。其他人若進不了城，姑娘無法像城裡人理直氣壯地穿花衣服，更無法覓得如意郎君；師傅徒留精巧的傳統手藝而無處發揮；戴眼鏡的則將失去進修的機會，而已年過三十的他，必然影響其前途；楞小子也享受不到食物的美味。他們的等待非關生死，卻攸關他們的生活品質。迥異於前兩齣劇作，這些人深受不在場的人影響，最後拋開窠臼和心理的樊籬，為自己找到出口。

五、三齣劇作結構之比較

佛洛伊德在《超越快樂原則》(*Beyond the Pleasure Principle*)，提到個人遭受難以承擔的經驗後，會成為無法磨滅的記憶，日後常以強迫的方式重複相同行為。例如母親不在身邊時，小孩把不愉快的事情投射到丟球遊戲，為自己找到發洩的方式。小孩丟出去的球表示母親離開，收回的球則是母親回來。投擲和回收的動作顯示「我不需要你，我要讓你走開」，將被動的失落轉為主動的控制。佛洛伊德認為「即使在快樂原則支配下，也有足夠的辦法使令人不快的東西成為記憶和心理偏見的對像。」⁴⁰如果把「痛苦」以記憶的方式表現，而不是作為一種新的經驗來經歷，則會自動減輕痛苦⁴¹。

德勒茲在《差異與重複》(*Difference and Repetition*)對於人類的重複行為則有更週詳的理論分析。他認為在主體的重複行為中，若要見其意義，則必須放在一個更龐大的客體來比較。這個客體顯示了時間的痕跡，也在時間中看到差異，而此差異卻是主體日復一日的重複行為所造成的。在主體重複行為中，每一個重複的動作，已顯露其差異內涵，而且都是指向一個巨大客體的差異性特質。例如最堅硬的大石頭，歷經水流重複沖刷，在數百萬年的地質層上，變成了鬆軟的流體。又以節日為例，說明重複往往重複其「不可重複」性。因為每一個重複的節日，不是第二和第三的重複，而是第一次到「n」次的重複力量，

⁴⁰ 佛洛伊德(Sigmund Freud)著，楊韶剛等譯：《超越快樂原則》(臺北：知書房，2000年)，頁46。

⁴¹ 同前註，頁49。

此力量顯示重複既自我強化（interiorizes）也顛倒自身（reverses itself）。⁴²自我強化則加強重複行為，顛到自身則是在重複中顯示差異。因此，百萬年前的堅硬石頭和現今的鬆軟土質，既是同一本質也非相同形式；每一重複的節日既一樣也非相同。

康諾（Steven Conner）發揮德勒茲的觀點，認為藝術依賴各式各樣的重複，但永遠不會只是重複。尤其現代藝術乃強化這個純粹的差異原則，然後指向放棄表現的路徑，而且將我們從被標準化的例行和消耗的社會重複模式中解放出來。⁴³例如普普畫家沃霍（Andy Warhol）聞名的《瑪麗蓮夢露》（*Marilyn Monroe*）和《可口可樂瓶》（*Coca Cola*）就是重複相同的影像，但在整體的畫面上，卻明顯見其不同。這種重複，事實上乃為了創造新穎，因為當大量的影像並排時，它就呈現另一種新的畫面，而非原來的影像，此現象和德勒茲談被侵蝕的百萬年石頭如出一轍。可見所有的重複行為，放在大原則和大背景來比較，皆能顯現其差異。

對德勒茲而言，「差異與重複並不彼此對立，而是本質的兩種權力（puissance），無法分離又彼此相連」⁴⁴，因為差異以偽裝（disguise）和象徵秩序（the order of the symbol）的方式棲息於重複中。⁴⁵羅貫祥說德勒茲理解的重複「不是因循、照舊、原地踏步、一個相同程式的不斷再造再生產。重複卻是反規律的越軌行徑，是自由與創造，是對記憶與習慣的詛咒。重複令遺忘和無意識變成正面的力量。因此，重複不是關於過去而是關於未來的思想。」⁴⁶從佛洛伊德和德勒茲的觀點，我們看到重複動作並非消極態度也非一成不變行為。反之，重複有其積極意義，重複行為既能減輕個人面對漫長痛苦的磨難，也能在重複行為中看到新穎。

某些學者認為貝克特作品，呈現其悲觀的人生色彩，因為無論如何走，總是回到原點。⁴⁷康諾卻從佛洛伊德和德勒茲的理論，看到貝克特的重複哲學隱含的意義。康諾引用德勒茲的話：「習慣是時間的原始綜合體（the original synthesis of time），它為正在消失的當下建構生命，回憶是在時間內的主要綜合體（the fundamental synthesis in time），它讓這個當下消失。」⁴⁸說明德勒茲視重複的綜合體是回憶造成的，在回憶中總體事件的過去和現在已合而為一。重複行為乃將過去和現在的時間混合，既是建構也是消彌當下的生命，因此沒有真正的終結點，每一個結束都是新的開始。

⁴² Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. (New York: Columbia University Press, 1994), p. 1.

⁴³ Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. (New York: Basil Blackwell, 1988), p.8.

⁴⁴ 引言自雷諾·博格（Ronald Bogue），李育霖譯：《德勒茲論文學》（臺北：麥田出版社，2006年），頁92-93。

⁴⁵ 同註41，頁17。

⁴⁶ 羅貫祥：《德勒茲》（臺北：東大圖書館，1997年），頁169。

⁴⁷ 同註9，頁84。

⁴⁸ 同註42，頁13。

貝克特作品似乎更重視開始，甚至是過程，因為沒有真正的結束，每一個結束，就是新的開始，是生命的重生。所以等待果陀的日行性行為不會結束，因為每一天的失望，都指向另一天的希望。就如男孩告訴流浪漢：「(果陀)今晚不會來，但是明天一定來。」流浪漢的存有是在可以開始的地方，這個開始乃指期待見到果陀的那一刻。貝克特作品所呈現的重複主題，表現的是我們的人生就是無數次重複行為的總合。如果人生還有點意義，那是在重複行動中，我們看到雷同中的不同和陳舊中的新穎。我們也在重複的行動中忍受痛苦，同時也感受隱含的快樂，因為重複而感不耐煩，但也同時獲得安全感；又因為痛苦以記憶的方式出現，而不是新的感受，痛苦因此減少許多。貝克特的重複主題，實含變化和新穎的元素，而此元素正是其人物對於重複行為樂此不疲的原因。

康諾探討貝克特的重複節奏，的確論點精闢，提供許多值得參考的觀點。然而他只看到貝克特重複旋律的新穎，卻忽視貝克特也暗示其人物逐漸走向終點的悲涼。不同形式的重複，都包含時間的運轉，一旦和時間牽扯關係，則所有的動作皆指向一個共同的終點——死亡。貝克特戲劇提供的不是線性的時間，也不是封閉式的圓形時間，而是重複又逐漸縮小的螺旋狀。迪迪和果果重複等待果陀，但每一重複的時間點上皆有些微的變化。我們從果果後來吃不到紅蘿蔔，只剩白菜頭；另外，以前他們可以攜手到艾菲爾鐵塔，之後他們再也不受歡迎。我們從諸如此類的差異，看出時間在兩人身上作工。在時間的流動中，他們繼續其重複動作，但他們的精力已逐漸敗壞，但在敗壞中，他們仍以新的重複方式繼續等待果陀。每一次的重複看不出明顯的差異，仔細比較兩幕內容，我們則見他們在重複的等待中，製造新穎的語言和動作，因為果陀讓他們不斷自我內化也顛倒自身。一點的差異皆指向今天的重複是不同以往，那是一個新的等待。而無論是多少新穎的等待，他們依著螺旋狀的圓圈直轉而下，奔向人生的終點。

和《等待果陀》螺旋式節奏不同的是，《進城》則是循環不已的圓形重複形式。《進城》的兄弟自始至終沒離開板凳，除了打開包袱、檢查行李、並且張望等動作之外，他們的重複行為完全表現在語言上，因此語言成了此劇最重要的推展內容。此獨幕劇若以火車鳴笛聲分段落，前後段落的對話內容幾近一樣，可見馬森刻意讓這對兄弟困在原點而無法動彈。他們將再次經驗火車進站時的興奮感，但也將再次承受火車離開後的失落感。他們困在循環中無所適從。他們的存在本來就依托在父權下，離開是叛離行為。無論是掛念父親或是對未來感到茫然，兄弟倆皆無法勇敢叛離，更無法離開這個圓形結構。他們的命運早在進火車站之前已被決定，因為父權的力量過於龐大，他們難以掙脫。

林偉瑜說：「馬森的劇作，除了和其他荒謬劇劇作家一樣，在形式上有荒謬劇場作品的特色，內容也同其他荒謬劇一樣，著重於生存的荒謬和否定現世。」⁴⁹這對兄弟所做的無意義動作，即是呈現生存的荒謬，但不能視為否定現世。他們不敢跨越既有的限制，即是對現實父權社會的妥協。林偉瑜的另一說法，則點出馬森劇作的特色。林偉瑜認為馬森的人物常「呈現一種存在的無目的性」⁵⁰。進城是兄弟想脫離現有生活的動機，但此動機沒有強烈到足以讓他們勇於行動，因此陷於膠著狀態，呈現的即是一種無目的性的生命。這種無目的性的個體生命，更彰顯父權社會無遠弗屆的恐怖威脅。兄弟在龐大的恐怖力量下，只能以重複動作減輕既無法進城又不願回家的焦慮和不安，徹底發揮佛洛伊德的「超越快樂原則」。第二次的失望比第一次減少些微的痛苦，第三次的痛苦也不如第二次，因此他們不斷地重複等待而進不了城。隨著時間的流逝，他們將甘之如飴地等待，因為等待成為他們的習慣。只要習慣性地面對威脅，則累積的記憶會幫受害者減少焦慮和不安，他們不會承受如第一次火車離開時強烈失望所帶來的痛苦；反之，重複行為讓他們感到安心。因此重複等待成了他們難無法擺脫的宿命，因為他們可以靠重複等待來麻痺自己，以抗拒當下面臨的困境。

德勒茲認為逃亡並不同旅遊或移動，逃亡可以是完全靜止不動的旅程。逃亡者可以在某個地點挖掘逃亡的路線，創造新的武器，抗衡在城牆內既有的勢力。⁵¹這是積極式的逃亡思想，在既定的範圍做抗衡，並顛覆傳統勢力。然而流浪漢和這對兄弟都做了消極的逃亡者，不同的是流浪漢在重複的等待中變化出些微的差異，也在時間的流淌中呈現身體的衰竭；他們在重複中創造新穎，也在重複中看到逼近的死亡——螺旋式的終點。兄弟的逃亡則是靜止不動、永劫不復的輪迴，那是沒有出口的生命形式。

和馬森的角色不同的是，高行健的人物則找到出口；但和前兩齣劇作一樣，《車站》的角色在等待中，時或發生齟齬時或守望相助，因為在等待的前提下，他們無事可做，只有等待才是首要之務，其餘則為芝麻蒜小之事。他們「重複一些支離破碎、自相矛盾的對白，人物對話常是交錯混雜，而非傳統的對話形式，語言的消解暗示了人們對等待的熟視無睹和麻痺的心理。」⁵²《車站》的重複內容，即是直指人類麻痺的心理，高行健所批評的即是人類因循苟且的不良習性。

《等待果陀》和《進城》的不在場角色，皆具有強大的控制力量，把台上的人物圈在特定的地點而難以脫身。前者具有神性特質，後者代表傳統社會，流浪漢和兄弟面對的

⁴⁹ 林偉瑜：〈中國第一位荒謬劇場劇作家——兩度西潮下六〇年代至八〇年初期的馬森劇作〉，收入龔鵬程編，《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》（臺北：聯合文學，2003年），頁214。

⁵⁰ 同前註，頁212。

⁵¹ 引言自羅貫祥，同註45，頁128-129。

⁵² 同註51，頁105。

是人類生存中難以抗衡的巨大勢力。《車站》的角色面對的卻是習性問題，他們陷在自己多年積習養成的惰性中而不思改變。如果將此劇視為對中國文革十年的停頓之嘲諷，⁵³或對中國民族性的批判，⁵⁴都是窄化《車站》隱含的意義。在任何民族和不同時代，皆可見習慣對人類的影響。當習慣成了難以抹滅的記憶時，人類則更無法改變習慣。誠如佛洛伊德所言，把「痛苦」以記憶方式表現，則會減輕痛苦。習性甚至會強化重複的行為，以獲得安全感，因為任何改變都是痛苦的考驗，必須強迫自己重新適應全新的生活方式，其中即隱含不確定的因素。沉默的人乃經過「痛苦而執拗」的過程，才決定放棄等車，而徒步到城市。沉默的人既不是上帝，也非社會勢力的代表，他只是個平凡人。不同於其他的角色的是，他不耽溺於舊有的傳統，反而勇於面對不確定的未來。他在重複中思索差異的可能性，並在重複中創造差異的結果。

貝克特生平經歷兩次世界大戰，在短短的二十多年之間看到人類兩次大浩劫。二戰期間他在法國曾擔任地下組織人員，在同伴被抓之後，和伴侶 Suzanne 逃到法國南部躲藏。等待戰爭結束的漫長煎熬，激發他寫《等待果陀》。他思索的是人類在非理性的環境中如何自處，在全然否定的世界裏如何找到可以安然過日子的空隙。流浪漢在重複等待中不斷尋找些微的差異，即是對非理性世界的柔弱抗議。馬森出身於中國文學系、所，有深厚的中國文化素養，然而旅歐美數十載，西方民主開放的環境，激發他思索中國文化（尤指儒家思想）的弊端時，父權社會無孔不入的勢力，成為他批判的對象。《進城》探索的是在根深蒂固的父權社會下，人類是否有能力掙脫傳統的束縛，在不斷的重複行為中，他們是否找得到出路。高行健在文化大革命結束後的數年寫《車站》，的確容易被詮釋成對文化大革命的反思，然而此劇探討的問題，應擴大到人類的習慣弊病上。因為積習已久的記憶，讓人類裹足不前。高行健樂觀地為人類找到出口，讓那位不要嘴皮子，永遠保持沉默的人，以實際行動告訴我們了斷習性，才能找到新穎，結束重複，才能找到差異。

六、結語

《等待果陀》、《進城》和《車站》重複一個共同的主題——等待，前者等待不在場的人物，以求獲得救贖，後兩者等待進城，以改善當前的生活。三齣劇中，唯有《車站》的人離開等待的地點，其餘的人則繼續沒有結果的等待。然而無論等待的結果有多少差異，

⁵³ 同註 32，頁 18。

⁵⁴ 同註 30，頁 5。

三齣戲劇的人物都是重複一次又一次的等待，但也在重複的等待中，製造不同的等待內容。《等待果陀》的流浪漢在嬉戲中，感受時間既可以汨汨而流，也可以瞬間即逝，在充滿不確定的等待中，迪迪和果果相伴而行，但也孤獨承受可能的結果，在等待中他們看到時間在他們身上流下殘酷的痕跡，當他們再度想自殺而無能為力時，猛然發現他們已身衰力竭，真的走不動了，他們已到了螺旋形狀的尾端。然而在重複不已的等待中，他們製造些微的差異內容，以表現其堅韌的生命力，這是他們保持尊嚴苟活的力量。

《進城》和《車站》等待的是看得到但摸不得的實體，無論是火車進站而不坐或汽車過站不停，都顯示等待的人停滯不前的個性。《進城》的兄弟進不了城，乃因受制於父權的力量，而此力量過於龐大，以至於他們的等待成了環形的重複，無論火車來多少次，他們將在原地繞圈圈，難以擺脫現狀，他們在重複的等待中，無法製造差異的實質內容，我們可以猜測，影響他們進城的父親，最終將會帶回這對兄弟，他們仍將重複父親日以繼夜的勞動生活。

《車站》的眾人雖懷抱理想，但個性因循苟且，只能一次又一次無奈地看汽車急駛而過，直到驚覺有人為他們開了一個出口，才逐漸覺醒可以依循他的路到城裡。他們在重複等待中，看到差異點，隨著愈來愈多的汽車呼囂而過，內在的趨駛力量愈來愈鮮明時，他們終於可以邁出步伐攜手進城。三齣劇作皆繞著共同主題發揮，但其等待的結果，則見其所隱含的文化意義。《等待果陀》表現西方現代社會中非理性的、荒謬的處境，《進城》透露華人父權社會下難以自主的束縛，而《車站》則明示人類唯有面對內在的弱點，才能突破困境。

徵引文獻

- 尹雨：〈漫談復調戲劇〉，《藝海》第4期（2008年），頁18-19。【Yin, Yu, “Talk Polyphonic Drama”, *Ocean of Art*, 4 (2008), pp.18-19】
- 布魯克（Peter Brook）著，耿一偉譯：《空的空間》（臺北：中正文化中心，2008年）【Peter Brook (Author); Geng, Yi-wei (Translator), *Empty space*, (Taipei: National Chiang, Kai-shek Cultural Center, 2008)】
- 朱俐：〈馬森獨幕劇演出的哲理性與趣味性〉，收入龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》（臺北：聯合文學，2003年），頁185-206。【Zhu, Li (Author); Gong, Peng-cheng (Editor), *Ma, Sen's one-act play performance philosophy and fun*, *Reading Ma, Sen: The collected essays on Ma, Sen's works* (Taipei: Unitas Udnngroup, 2003), pp.185-206】
- 沙特（Jean-Paul Sartre.）著，陳宣良譯：《存在與虛無》（臺北：桂冠圖書有限公司，1990年）【Jean-Paul Sartre (Author); Chen, Xuan-liang (Translator), *Being and Nothingness* (Taipei: Lauréat Publications, 1990)】
- 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，楊韶剛等譯：《超越快樂原則》（臺北：知書房，2000年）【Sigmund Freud (Author); Yang, Shao-gang (Chief Translator), *Beyond the Pleasure Principle* (Taipei: Clio publishing, 2000)】
- 貝克特著，廖玉如譯：《等待果陀·終局》（臺北：聯經出版社，2008年）【Beckett (Author); Liao, Yu-ru (Translator), *Waiting for Godot & Endgame* (Taipei: Linking Publishing, 2001)】
- 宋寶珍：〈探索、跋涉的步履——有關高健《車站》《野人》的爭議〉，《名作欣賞》第18期，（2011年），頁4-6。【Song, Bao-zhen, “Exploration, postscript of walking - controversy about Gao, Jian's work "Station" and "Savage"”, *Masterpieces Review*, 18 (2011), pp.4-6】
- 金耀基：《從傳統到現代》（臺北：時報文化，1989年）【Jin, Yao-ji, *From traditional to modern* (Taipei: China Times Publish Co., 1989)】
- 林偉瑜：〈中國第一位荒謬劇場劇作家——兩度西潮下六〇年代至八〇年初期的馬森劇作〉，收入龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》（臺北：聯合文學，2003年），頁207-226。【Lin, Wei-yu (Author); Gong, Peng-cheng (Editor), “The first absurd theater playwright of China—Ma, Sen's works from Sixties to eighties those through twice trend of thought in the western”, *Reading Ma, Sen: The collected essays on Ma, Sen's works* (Taipei: Unitas Udnngroup, 2003), pp.207-266】
- 林瑞艷：〈行走著的等待——簡析高行健《車站》〉，《藝苑》第11期（2008年），頁17。【Lin, Rui-yan, “The wait with the walking man -- Analysis of Gao, Xing-jian "Station"”, *Forum of Arts*, 11(2008), p.17】

- 徐偉：〈相似的等待，不同的結果——《等待戈多》與《車站》等待主題之比較〉，《淮海工學院學報(社會科學版)》(2010年10月)，頁52-54。【Xu, Wei, "Similar Waiting but Different Results: A Comparison of Waiting Theme between Waiting for Godot and The Bus Stop", *Journal of Huaihai Institute of Technology (Humanities & Social Sciences Edition)*, (October, 2010), pp.52-54】
- 徐學／孔多：〈論馬森獨幕劇的觀念核心與形式獨創〉，馬森著，《腳色——馬森獨幕劇集》(臺北：書林，1996年)，頁305-320。【Xu, Xue/ Kong, Duo, *Talk about the Concept and form the core of the original one-act play by Ma, San*, Ma, San, Characters— Ma, Sen's one-act play set (Taipei: Bookman Bookstore, 1996), pp.305-320】
- 高行健：《車站》(臺北：聯經出版事業，2001年)【Gao, Xing-jian, *Station* (Taipei: Linking Publishing, 2001)】
- 梁淵：〈從《車站》看西方荒誕派戲劇在中國〉，《重慶科技學院學報(社會科學版)》第八期(2011年)，頁104-105。【Liang, Yuan, "From the " Station" to talk about the western theater of the absurd in China" *Journal of Chongqing University of Science and Technology(Social Sciences Edition)*, 8 (2011), pp.104-105】
- 馬森：《腳色——馬森獨幕劇集》(臺北：書林，1996年)【Ma, Sen, Characters—Ma, Sen's one-act play set (Taipei: Bookman Bookstore, 1996)】
- 彭耀春：〈與五四以來的中國話劇傳統大異其趣——論馬森戲劇《腳色》〉，收入龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森作品學術研討會論文集》(臺北：聯合文學，2003年)，頁173-184。【Peng, Yao-chun (Author); Gong, Peng-cheng (Editor), "Fourth and traditional Chinese drama since their forebears - On Mason drama "Characters"" , *Reading Ma, Sen: The collected essays on Ma, Sen's works* (Taipei: Unitas Udn group, 2003), pp.173-184】
- 雷諾·博格 (Ronald Bogue) 著，李育霖譯：《德勒茲論文學》，(臺北：麥田出版社，2006年)，【Ronald Bogue (Author); Lee, Yu-lin (Translator), *Deleuze on Literature* (Taipei: Rye Field Publishing Co.)】
- 趙毅衡：《建立一種現代禪劇——高行健與中國實驗戲劇》(臺北：爾雅出版社，1999年)。【Zhao, Yi-heng, *The establishment of a modern Zen drama - Gao Xingjian and Chinese experimental theater*, (Taipei: Elites Book Publishing House, 1999)】
- 羅長青：〈城鄉差別：高行健《車站》被忽視的主題〉，《蘭州學刊》總第205期(2010年第10期)，頁157-159。【Luo, Chang-qing, "Urban-Rural Differences: Neglected Topic of "The Station" , *Lan zhou xue kan*, General 205 (2010, No.10), pp.157-159】
- 羅貫祥：《德勒茲》(臺北：東大圖書館，1997年)【Luo, Guan-xiang, *Deleuze*. Taipei: San Min books Co. LTD. (1997)】
- Astro, Alan. *Understanding Samuel Beckett*. (Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1990).
- Ben-Zvi, Linda. *Samuel Beckett*. (Boston: Twayne Publishers, 1986).
- Boxall, Peter. *Samuel Beckett: Waiting for Godot/Endgame*. (London: Palgrave Macmillan, 2003).
- Bradby, David. *Beckett: Waiting for Godot*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

- Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. (New York: Basil Blackwell, 1988).
- Graver, Lawrence. *Beckett: Waiting for Godot*. (Cambridge, The press Syndicate of the University of Cambridge, 1989).
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. (New York: Columbia University Press, 1994).
- Hutchings, William. *Samuel Beckett's Waiting for Godot: A Reference Guide*. (London: Praeger Publishers, 2005).
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Becket*. (London: Bloomsbury Publishing plc, 1996).
- Levy, Shimon. *Samuel Beckett's self-referential drama: the sensitive chaos*. (Brighton: Sussex Academic Press, 2002).
- Marvel, L. "Portrait of an Artist: The Shape of Beckett's Life, 1906-1989", *Readings on Waiting for Godot*. Laura Marvel ed., (San Diego, Greenhaven Press, 2001), pp. 15-30.
- Reid, Alec. *All I Can Manage More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*. (Dublin: Dolmen Press, 1986).
- Topsfield, Valerie. *The Humour of Samuel Beckett*. (New York: St. Martin's Press; London: Mamcillan, 1988).
- Webb, Eugene. "The Plot Reveals the Illusory Nature of Man's Attempts to Create Meaning", *Readings on Waiting for Godot*. (Laura Marvel ed., San Diego, Greenhaven Press, 2001), pp. 54-64.
- Worton, Michael. "Waiting for Godot and Endgame: theatre as text." *The Cambridge companion to Becket*, Ed. John Pilling. (Cambridge University Press, 1994), pp. 67-87.

Repetitive and Different Waiting--- The Search on Waiting for Godot, Entering City and Bus Stop

Liao, Yu-ru

(Received July 10, 2015 ; Accepted November 14, 2015)

Abstract

Waiting for Godot (1949), Samuel Beckett's most famous play is based on two acts of similar but different plot about awaiting. He is used to create his later plays with the same style of repetitive plot. Influenced by Beckett's work, Ma Sen's *Entering City* (1982) and Gao Xing-Jian's *Bus Stop* (1983) are dealing with the condition of anxiety and perplexity while waiting, based on their repetitive actions and dialogues. There are similarities among the three plays in term of style, however, there are very different respects of theme on the other hand.

The both theories of "beyond the pleasure principle" by Sigmund Freud, and "difference and repetition" by Gilles Deleuze, concern with the main topic of repetition. The former analyzes the motivation of human's behavior and the latter researches on western philosophy and aesthetics (literature, painting, music, film and drama). This essay probes into the significance and social issues of repetition in the three plays. In addition, it studies the comparison of themes among the three plays, based on the theories of Freud and Deleuze.

Keywords: waiting, repetition, difference, Waiting for Godot, Entering City, Bus Stop